



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Transkrypcje : tradycja i eksperyment w polskich powojennych wierszach - partyturach

Author: Piotr Bogalecki

Citation style: Bogalecki Piotr. (2017). Transkrypcje : tradycja i eksperyment w polskich powojennych wierszach - partyturach. "Wielogłos" (2017, nr 2, s. 1-27), doi 10.4467/2084395XWI.17.009.7767



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Piotr Bogalecki

Uniwersytet Śląski

Transkrypcje. Tradycja i eksperyment w polskich powojennych wierszach-partyturach¹

Abstract

Transcripts. Tradition and Experiment in Polish Post-War Score-Poems

The article is focused on the score-poems – experimental poetic texts which use a musical score as the interpretant (in M. Riffaterre's understanding of the notion), whether as the idea or in one of its historically developed forms. The first section of the article situates the avant-garde and post-avant-garde specimens of such texts against the backdrop of the avant-garde dialectics of tradition and experiment. In the second and more substantial part, having observed the low representation of score-poems in the Polish poetry of the interwar period, the author attempts to introduce an ordered perspective into the field of Polish post-1945 score-poems with regard to their authors' relation to the tradition of avant-garde experiment they came in contact with. The proposed typology of interpretative styles within this tradition identifies five approaches, or models: research (M. Białoszewski, M. Grześczak, S. Czycz), continuation (S. Themerson, J. Bujnowski), access (W. Wirpsza), critique (A. Partum) and selection (R. Nowakowski, A. Sosnowski).

Słowa kluczowe: polska poezja eksperymentalna, partytura, muzyczność literacka, awangarda, neoawangarda, intermedia

Keywords: Polish experimental poetry, musical score, musicality of a literary work, avant-garde, neo-avant-garde, intermedia

¹ Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego o nr 2014/15/D/HS2/03006, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

W jednym z *Nocnych pasjansów*, układanych przez Ernesta Dyczka w połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, uzyskał poeta kombinację następującą:

wszyst-ko-już-by-ło
by-ło-wszyst-ko-już
już-by-ło-wszyst-ko
wszyst-ko-by-ło-już
by-ło-już-wszyst-ko
już-wszyst-ko-by-ło

no to co

przeżyjmy to jeszcze raz².

Tylko z niewielką przesadą uznać można fragment zapomnianego poematu autora, kojarzonego dziś przede wszystkim z przekładem Bernhardowskiego *Kalkwerku*, za jedną z najcelniejszych artykulacji neoawangardowej dialektyki tradycji i eksperymentu. Właściwiej dla niej rezygnacji z roszczeń do oryginalności („wszystko już było”) towarzyszy przewrotna afirmacja powtórzenia, mającego stać się nie tyle źródłem nowych wzruszeń (w „przeżyjmy to jeszcze raz” rozbrzmiewają echa dobrze znanych „mnie się podobają melodie, które już słyszałem” czy *Play it again, Sam*), ile sposobem osiągnięcia niedostrzegalnych wcześniej możliwości artystycznego wyrazu. U Dyczka wydaje się wskazywać na nie charakterystyczne dla awangard powojennych zastosowanie permutacji, konotującej iście matematyczną precyzję i radykalne osłabienie dominanty semantycznej. Jednocześnie zastąpienie spodziewanych spacji dywizami – rozdzielającymi także i sylaby kolejnych leksemów, a tym samym zacierającymi ich granice – w realizacji głosowej zacytowanego fragmentu domaga się skandowania. Próbując uzyskać nowy układ, sięga zatem poeta do praktyki dobrze w tradycji utrwalonej; skandowali już jednak futuryści, którzy – jak przekonuje lektura klasycznej już monografii Beaty Śniecikowskiej – „w ciągu zaledwie kilku lat” zdefiniować zdołali pole „praktyk instrumentacyjnych całej doby dwudziestolecia międzywojennego w Polsce”³. Pole to, jak wiemy, barwne i rozległe, pełne przykuwających uwagę form muzyczno-słownych, zwłaszcza tych z zakresu wyodrębnionej przez Andrzeja Hejmeja muzyczności I⁴.

² E. Dyczek, *Nocne pasjanse* [cz. XII. *Głuchy dzwon poezji*] [w:] *idem, Nocne pasjanse. Trzy poematy*, Wrocław 1977, s. 63.

³ Zob. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 521.

⁴ Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 43–67.

Tak się jednak składa, że na łące tej, „szumiącej”, ale i po Leśmianowsku „szumnej od istnienia”⁵, ze świecą szukać eksperymentów poetyckich nie-co innego rodzaju, do których eksploracji zachęca może chociażby formuła Dyczka⁶ – eksperymentów odwołujących się co prawda do muzyki, jednak nie do tej słyszanej, lecz oglądanej, zapisanej, uprzestrzennionej w notacji i przybierającej postać partytury.

Wiersze-partytury: rys historyczny – pojęcie – problematyka

Historia intersemiotycznych spotkań nowoczesnej poezji z notacją muzyczną jawić może się tymczasem jako fascynująca, zaś partyturę przywoływano w niej na bardzo różne sposoby: na przykład na mocy tytułu, podtytułu, motta czy autokomentarza, dzięki eksponowaniu swoistej dla niej terminologii, jak choćby określeń agogicznych czy wskazówek wykonawczych, przez obecność legendy, w końcu zaś dzięki rozmaitym typograficznym próbom wcielenia w życie idei, zgodnie z którą – jak ujmuje to Johanna Drucker – „stronica tekstu poetyckiego skonstruowana być może według tych samych zasad, co partytura muzyczna”⁷. Dzieje się tak chociażby – by wymienić tu zaledwie kilka awangardowych realizacji – w *Rzucie kośćmi* Stéphane’a Mallarmégo, który „partyturą” nazywa swój poemat w towarzyszącej jego publikacji przedmowie, jaką uznać można za rodzaj autorskiej instrukcji wykonawczej⁸. Dzieje się tak również u dadaistów, zwłaszcza w wierszach symultanicznych, takich jak otwierający pierwszy numer almanachu „Cabaret Voltaire” z 1916 roku *L’Amiral cherche une maison à louer* Tristana Tzary, Marcela Janco i Richarda Huelsenbecka lub *Crayon Bleu* Pierre-Alberta Birota z trzeciego numeru „Dady” z roku 1918. Dzieje się w końcu u futurystów włoskich, którzy niejednokrotnie włączali w obręb swoich tekstów skonwencjonalizowaną formę zapisu muzycznego (nuty, klucze, bemole, krzyżyki, kreski taktowe, fragmenty pięciolinii itd.), a także, posiadające już postać słowną, określenia agogiczne i dynamiczne. Działania takie odnaleźć możemy chociażby u Filippa Tommasa Marinettiego (np. w realizującym ideę słów na wolności wierszu *Dune*

⁵ B. Leśmian, *Ląka* [w:] *idem, Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 287.

⁶ Za inspirujące uznać można również niektóre formalne rozwiązania zastosowane w *Nocnych pasjansach* oraz w części innych tekstów Dyczka, nawiązującego do muzyczności od debiutanckiego tomu *Miejsca doznane* z cyklem *Instrumenty* aż po ostatnią powieść *Wratislavia*, w której tekst wplata on fragmenty partytur istniejących, a także, jak można sądzić, komponowanych przez niego, prostych utworów.

⁷ J. Drucker, *Visual Performance of the Poetic Text* [w:] *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, ed. Ch. Bernstein, New York–Oxford 1998, s. 138.

⁸ S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przeł. T. Różycki, Kraków 2005, s. 48.

z 1914 roku) czy u Carla Carry (np. w pochodzącym z tego samego roku kolażowym *Rapporto di un nottambulo Milanese*), jednak najbardziej konsekwentną postać przybrały eksperymenty Francesca Cangiulla, który w takich utworach, jak *Poesia Pentagramata* czy *Novembre* (lata 1923–1924) z rozmachem rozrzucał słowa po pięcioliniach. Chociaż wykorzystywanie elementów zapisu nutowego zdarza się awangardzistom sięgającym do tradycji poezji wizualnej (np. Apollinaire'owi w *Venu de Dieuze*), znacznie istotniejszą funkcję pełni ono w tekstach prekursorów poezji dźwiękowej (takich jak choćby *Ursonate* Kurta Schwittersa), stanowiących dla nich wszak – mniej lub bardziej precyzyjne – partytury *sensu scripto*. Wyliczanie „partyturowych” eksperymentów poetyckich kontynuować można by jeszcze długo, zaś ich bliższa analiza bez wątpienia wykazałaby znaczne zróżnicowanie ich postaci i funkcji⁹. Abstrahując od tego bogactwa, spróbujmy wszakże – „w duchu przygody”, do której zachęca Mieke Bal, traktująca obszar nauk humanistycznych jako domenę „wędrujących pojęć”¹⁰ – pokusić się o pojęciowy eksperyment i objąć wszystkie wymienione teksty wspólnym terminem wierszy-partytur.

Próba ta nie wynika bynajmniej z niepokromionych ambicji genologicznych; wprowadzone pojęcie ma charakter operacyjny i wyodrębnić pozwala grupę tekstów poetyckich odsyłających do idei partytury lub którejś z jej utrwalonych w kulturze postaci w taki sposób, że w ich interpretacji niezbędne staje się przywołanie idei bądź postaci partytury jako interpretanta (w rozumieniu Michaela Riffaterre'a¹¹). Treść i spektrum pojęcia wiersz-partytura nie pokrywa się zatem z zakresem wprowadzonego przez Andrzeja Hejmeja terminu partytura literacka; zgodnie z definicją krakowskiego komparatysty partytura literacka to wszak „partytura muzyczna, którą w pewien sposób implikuje konkretny tekst literacki” i która w związku z tym okazuje

⁹ Można przypuszczać, że eksperymenty te nie byłyby tak liczne, gdyby nie podejmowane przez awangardzistów próby poszerzania granic muzyki jako takiej; wymienić należałoby tu przede wszystkim muzykę futurystyczną, której pojawieniu się towarzyszyło wynalezienie nowych form notacji muzycznej (zwłaszcza u Luigiho Russola), oraz próby awangardzistów radzieckich (np. *Symfonię syren* Arsenija Awraamowa z 1923 roku czy dombaską „symfonię” *Entuzjizm* Dżigi Wiertowa z 1930), nie zapominając jednak o dadaistach, których muzycznych eksperymentów nie warto ograniczać do opublikowanych kompozycji w rodzaju *Dadaistischer Foxtrot* z 1920 roku. Lepiej zwrócić uwagę, jak dużą rolę w występach Cabaret Voltaire odgrywały rytm, dźwięk, śpiew i taniec (zob. np. H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, posł. W. Haftmann, przeł. J.S. Buras, Warszawa 1986, s. 14–42, 61–66), oraz na to, że charakterystyczna typografia wierszy dadaistycznych upodabniać miała tekst literacki do partytury (wspominał wszak Raoul Hausmann: „stosowałem litery różnej wielkości, duże i małe, cienkie i wytłuszczone, żeby w ten sposób stworzyć coś w rodzaju zapisu muzycznego”). Cyt. za: *ibidem*, s. 213–215).

¹⁰ Zob. M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 48.

¹¹ Zob. M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna. Interpretant*, przeł. K. i J. Falićcy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1.

się „konieczna dla tegoż tekstu jako macierzysty kontekst interpretacyjny”¹². Termin ten odnosi się zatem „nie do samego tekstu literackiego (precyzyjniej rzecz ujmując: do najbardziej chociażby nietypowej i eksperymentalnej konstrukcji literackiej), lecz wyłącznie do jego immanentnego związku” z konkretną, jednostkową „kompozycją muzyczną”¹³. Sięgając po pojęcie partytury, zaakcentować pragnął Hejmej „aspekt ontologiczny” owej kompozycji, stanowiący o jej „rozpoznawalności” i „niezmienności w sensie fizycznym”, nie zaś „wszelkie detale i subtelności jej muzycznego zapisu”¹⁴. Tymczasem to właśnie tymi ostatnimi – ujmowanymi ogólnie, w oderwaniu od takiej czy innej realizacji kompozytorskiej – inspirowali się autorzy wierszy-partytur, w swoich eksperymentach starający się wyzyskać energię powstałą dzięki przeniesieniu elementów notacji na teren poezji tudzież potraktowaniu jako partytur tworzonych przez siebie tekstów literackich. Powstałe dzięki „transkrypcjom” takim wiersze-partytury – które nie mieszczą się w żadnym z trzech typów muzyczności wyodrębnionych w klasycznej już typologii Hejmeja, lecz którym badacz ten poświęcił część swoich cennych, inspirujących mnie analiz¹⁵ – wykraczają poza tradycyjne pole badań literaturoznawczych, by jako modelowe intermedia wezwać nas do ponownego przemyślenia przynajmniej kilku istotnych problemów o charakterze teoretycznoliterackim: problemu statusu głosowego wykonania tekstu poetyckiego, a co za tym idzie – ontologii tego ostatniego; konsekwencji postrzegania poezji jako sztuki performatywnej; pytania o możliwość i poetykę uprzestrzennienia tekstu literackiego; w końcu zaś – kwestii literackiej symultaniczności, polilinearności czy, jeśli kto woli, polifonii.

¹² A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012, s. 62.

¹³ *Ibidem*, s. 63.

¹⁴ *Ibidem*, s. 62–63.

¹⁵ W zaproponowanym tu rozumieniu wierszami-partyturami byłyby niektóre z omawianych w *Muzyce w literaturze* tekstów M. Białoszewskiego oraz cykl *Poèmes-partitions* B. Heidsiecka (którego teksty klasyfikuje Hejmej jako „partytury poezji dźwiękowej”, zob. *ibidem*, s. 112–113), jak również – analizowana już w kolejnej książce krakowskiego badacza – „uwertura” do *Arwa* S. Czyczka (zob. A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 122–152). Odrębne z kolei określenie należałoby się być może realizującym ideę partytury większym tekstom prozatorskim (analizując powieści M. Butora, pisać będzie Hejmej o „tekście-partyturze”, zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze...*, s. 247), zaś problemy jeszcze innego rodzaju rodzi potraktowanie jako partytur tekstów dramatycznych – takich jak omawiane przez krakowskiego komparatystę sztuki B. Schaeffera (zob. *ibidem*, s. 169–191; por. Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3–4; J.L. Styan, *Partytura dramatu*, przeł. K. Karnowski, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 3). Zmuszony abstrahować od problematyki tych ostatnich, wskazać chciałbym w tym miejscu jedynie na drugorzędność ewentualnych rozstrzygnięć terminologicznych wobec zasadniczej intermedialności omawianych eksperymentów, niejako z założenia zacierających utrwalone w tradycji granice i rozróżnienia.

W artykule niniejszym wyzwania te pozostać muszą niepodjęte¹⁶; stanowi on bowiem próbę uporządkowania polskich powojennych wierszy-partytur pod względem stosunku ich autorów do dostępnych im tradycji awangardowego eksperymentu. W próbie tej wiersze-partytury potraktować chciałbym przynajmniej na dwa sposoby. Z jednej strony stanowić będą one dla mnie materiał badawczy, pozwalający przyrzeć się funkcjonowaniu awangardowej dialektyki innowacji i powtórzenia (czy też, jak powiedzieć mogłaby Rosalind Krauss, ich „estetycznej ekonomii”¹⁷) na ściśle określonym, stosunkowo wąskim polu – które wydaje się jednak wystarczająco reprezentatywne, by jego analiza przynieść mogła rozpoznania mogące odnosić się do szerszej grupy intermedialnych poszukiwań polskiej neoawangardy. Z drugiej strony zobaczyć chciałbym w interesujących mnie realizacjach rodzaj narzędzia posiadającego określony potencjał artystyczno-poznawczy, który na różnych etapach przemian awangardowej tradycji eksperymentu aktualizowany był w celu realizacji różnorodnych celów: od badania pojemności i potencjalności istniejących systemów medialnych, przez krytykę awangardowych mitów oraz eksplorowanie możliwości i spektrum powtórzenia, aż do analizy, osłabienia i prób przemieszczeń społecznych ram instytucji sztuki oraz poezji. Tak rozumiane wiersze-partytury usytuować chciałbym w kontekście zaproponowanej przez Hala Fostera reinterpretacji Bürgerowskiego ujęcia neoawangardy, w myśl której „zaczyna ona realizować cele” awangardy historycznej, odsłaniając wspólną dla nich strukturę „opóźnionego działania, które eliminuje każdy prosty schemat przed i po, prostą zależność przyczyny i skutku, oryginału i powtórzenia”¹⁸. Moim zdaniem te realizacje zdołały w swoisty sposób podjąć „specyficzne problemy, które niesie z sobą opóźnione działanie: kwestię powtórzenia, różnicy i opóźnienia; zagadnienia przyczynowości, czasowości i narracji”, a także „wprowadzenia czasu i tekstu do sztuki przestrzennej i wizualnej” – chociaż nie towarzyszyły im na ogół, właściwe dla neoawangardy zachodniej, pogłębione „teoretyczne ujęcia” wymienionych kwestii¹⁹.

¹⁶ Nieco szerzej omawiam je w tekście *Czytanie partytur. W stronę partyturuowego stylu odbioru* („Ruch Literacki” 2015, nr 6).

¹⁷ Na podstawowym poziomie neoawangardową relację tradycji i eksperymentu ujmować można w ten sam sposób, w jaki analizuje Krauss, „skazujący artystę na wieczną repetycję”, ścisły związek powtarzalności i oryginalności: „oba te pojęcia łączy rodzaj estetycznej ekonomii, gdyż zależą od siebie i wzajem się podtrzymują” (R.E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, przeł. M. Sugiera [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb. i oprac. R. Nycz, Kraków 1998, s. 408). Podobieństwo kończy się, rzecz jasna, wraz z podjęciem próby odwrócenia zastanego wartościowania, a co za tym idzie – wyzwolenia się spod władzy nowoczesnego „dyskursu oryginalności” (*ibidem*, s. 411. Zob. też np. T. Zaluski, *Modernizm artystyczny a powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008).

¹⁸ H. Foster, *Kto się boi neoawangardy?* [w:] *idem, Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 46, 54. Por. P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006.

¹⁹ *Ibidem*, s. 56–57.

Dla przedstawionej tu propozycji uporządkowania polskich wierszy-partytur istotna jest sytuacja lokalna, ujmowana w swej specyfice, z uwzględnieniem związków powojennej awangardy literackiej i muzycznej, a jedynie do pewnego stopnia dająca się rozpatrywać jako wycinek – i tak silnie zróżnicowanej – historii awangard Europy Środkowo-Wschodniej²⁰, a tym bardziej historii awangard peryferyjnych. Zwłaszcza w wypadku ruchów neoawangardowych peryferyjność stanowić może jednak czynnik sprzyjający podejmowaniu odważniejszych eksperymentów i poszukiwań twórczych; jak pokazuje Magdalena Wasilewska-Chmura, stało się tak w obfitującej w interesujące nas eksperymenty poetyckie Szwecji, której „oddalenie od europejskiego centrum oraz stosunkowo słaba tradycja literackiego modernizmu pozwoliły na spontaniczną kreatywność”, podobną do tej, jaka zaistnieć mogła „w kulturze amerykańskiej”²¹. Dla decyzji o podjęciu poetyckich eksperymentów z partyturą czynnikiem o znaczeniu zasadniczym wydaje się nie tyle narodowość artysty i związana z nią obecność prekursorów przeprowadzających je w jego języku macierzystym, ile ogólna dostępność ponadnarodowej awangardowej tradycji ich powstawania. Nieco tylko rzecz upraszczając: kiedy artyści szeroko rozumianej neoawangardy różnych krajów – w tym konkretyści i członkowie Fluxusu – tworzyli własne wiersze-partytury, robili to tak, a nie inaczej, ponieważ mieli dostęp do realizacji historycznych, które stanowiły dla nich punkty odniesienia i które poddawane były przez nich mniej lub bardziej wyraźnym modyfikacjom: czasem interesująco je przemieszczającym, czasem radykalizującym, kiedy indziej wyraźnie wobec nich krytycznym.

²⁰ Choć nie do utrzymania wydaje się dziś ujednolicające ujęcie E. Bojtára (zob. *idem*, *Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki*, przeł. J. Walicka, „Miesięcznik Literacki” 1973, nr 11 oraz nr 12), historia wschodnioeuropejskich awangard nadal oczekuje na napisanie, o czym świadczą m.in. dyskusje wywołane publikacją ważnej książki Piotra Piotrowskiego *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989* (Poznań 2005). Zob. np. G. Dziamski, *Awangarda Europy Wschodniej* [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006, s. 377–390; jak również teksty zamieszczone w tomie *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo? Interpretacje*, red. M. Kmiecik, M. Szumna, Kraków 2014 (zwłaszcza omawiający funkcje i typy powtórzeń rozwiązań zachodnich przez przedstawicieli polskich awangard historycznych tekst M. Kmiecik, *Teoria awangardy Europy Środkowej i Wschodniej a problem powtórzenia* [w:] *ibidem*, s. 301–328).

²¹ M. Wasilewska-Chmura, *W stronę intermedialności. Szwedzka droga do neoawangardy a sprawa polska* [w:] *Kształty nowoczesności. Studia porównawcze o literaturze polskiej i szwedzkiej*, red. P. de Bończa Bukowski, K. Szewczyk-Haake, Poznań–Gniezno 2013, s. 137. W opublikowanej wcześniej monografii pisała wręcz badaczka o „myśleniu partyturowym”, które „miało okazać się nader produktywne dla szwedzkiej poezji konkretnej, która z czasem ewoluowała w *text-sound composition*” (M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo szwedzkiej poezji późnego modernizmu i awangardy*, Kraków 2011, s. 261).

Spójrzmy na przypominany i przedrukowany w inspirującej książce Wasilewskiej-Chmury „wiersz-partyturę” *Den svåra resan*, napisany na początku lat pięćdziesiątych przez twórcę jednego z pierwszych manifestów poezji konkretnej na świecie, Öyvinda Fahlströma²². Choć utwór ten „w niewielkim stopniu wykorzystuje elementy notacji muzycznej, daje znaczną ilość wskazówek interpretacyjnych, umożliwiających stworzenie koncepcji jego wykonania”²³ – także pod tym względem przypomina zatem zapis symultanicznych poematów dadaistów, tyle tylko, że rozpisany został aż na osiemnaście głosów, tworzących „chór mieszany deklamujący”. Wydaje się jednak, że szwedzki konkretysta traktuje zapis *Den svåra resan* jako tekst gotowy: przedstawia go w druku, a w swoich wypowiedziach dystansuje się od ewentualności autorskiego wykonania głosowego, kładąc akcent na samą ideę i strukturę swej kompozycji. Modelowy odbiorca jego wiersza nie jest zatem (jak w wypadku uczestników wieczorów dadaistycznych) słuchaczem, do którego uszu dobiec miałyby taka czy inna wielogłosowa realizacja partytury, lecz czytelnikiem, który strukturę ową odtworzyć musi sam w procesie lektury – jeśli nawet głośnej, to z pewnością nie osiemnastogłosowej. Zestawiając tekst Fahlströma z powstającymi w tym samym czasie partyturami graficznymi, stwierdza Wasilewska-Chmura, że mógł być on „przeznaczony również do czytania, ale jako partytura. Wówczas wyobrażenia artykulacji wpisane są w percepcję wzrokową utworu”²⁴. Dystans wobec głosowej realizacji tworzonych przez siebie, licznych i interesujących wierszy-partytur wiąże się z dużą świadomością historyczną szwedzkiego autora, dobrze orientującego się w realizacjach względem nich prekursorskich. Badaczka przywołuje fragment opublikowanego przezeń w 1961 roku manifestu *Bris*, w którym odrzuca on jako pozbawione sensu „pisanie w 1960 roku [...] tak, jakby nie istniały wiersze dźwiękowe Hausmanna i Schwittersa, czy raczej – jak gdyby można było je wiecznie odnawiać przez typograficzne rozproszenie lub zestawienia w rodzaju kaligramu”²⁵. Fahlström nie zachęca jednak do wejścia na radykalnie nowe, dziewicze ścieżki sztuki, stawiając zamiast tego na różnicującą repetycję awangardowych dokonań. Jak podkreśla Wasilewska-Chmura, „związki poezji eksperymentalnej lat 50. i 60. z awangardą początku wieku [...] okazują się w ujęciu autora warunkiem wszelkiego nowatorstwa, ale także tradycją, którą należy twórczo rozwijać”²⁶.

²² Zob. M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna...*, s. 280–281. Potraktowanego przeze mnie jako pojęcie określenia „wiersz-partytura” używa badaczka w tytule podrozdziału poświęconego omówieniu *Den svåra resan* (*ibidem*, s. 279).

²³ *Ibidem*, s. 282.

²⁴ *Ibidem*, s. 283.

²⁵ O. Fahlström, *Bris*, „Rondo” 1961, nr 3, s. 31. Cyt. za: M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna...*, s. 263.

²⁶ M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna...*, s. 263.

Przykład Fahlströma to tylko jeden z możliwych sposobów twórczego, modyfikującego powtórzenia interesującej mnie tradycji eksperymentu przez autorów europejskiej neoawangardy. W odmienny sposób robić to będzie on sam w wierszach *Topp-timm (II)*, *Ett blocks time* czy w przypominającej kołowe kompozycje Ferdinanda Kriweta postalfabetycznej realizacji z tomu *Bord*, inaczej eksperymentować będzie w tekstach w cyklu *Törstpegeln* (1963) czy ze zbioru *Gubbdrukning* (1965) kolejny szwedzki poeta Bengt Emil Johnson²⁷, jeszcze zaś inaczej liczni publikujący swoje teksty poeci dźwiękowi, jak choćby Bernard Heidsieck, Henri Chopin czy Ernst Jandl. W innym charakterze odniesienia partyturowe wykorzystywać będą zainspirowani przede wszystkim jej kształtem tacy konkretyści, jak Luciano Ori czy Gerhard Rühm, wykorzystujący elementy tradycyjnej notacji i pięciolinię, jednak swoimi wizualnymi realizacjami wchodzący w dialog z twórcami awangardowych partytur graficznych. W jeszcze bardziej zróżnicowany sposób postępowali z partyturą tacy czescy twórcy, jak choćby wykonujący swe kolażowe kompozycje na papierze nutowym Milan Knížák, owijający nim swoje rzeźby Jiří Kolář, czy tworzący liczne wiersze-partytury Jiří Valoch, który w opublikowanej przez siebie w 1980 roku książce *Partitury. Grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace* pisał, że odkrycie „niezależności partytury” stało się „źródłem specyficznego doświadczenia artystycznego, które nie jest już związane z dźwiękową interpretacją, ale posiada dla »czytelników« specyficzny muzyczny charakter”²⁸. Zupełnie inną, na ogół wyłącznie tekstową postać przyjęły działania George’a Brechta i Rogera Watta tworzących konceptualne partytury słowne, określane jako *word scores* czy *event scores*, lecz doskonale radzące sobie bez ikonicznych elementów notacji muzycznej; partytury te stały się wręcz znakiem rozpoznawczym Fluxusu i jedną z najważniejszych praktyk członków grupy²⁹. Jeszcze inaczej i najbardziej bodaj różnorodnie będzie u *spiritus movens* znacznej części owego partyturowego zamieszania, czyli u Johna Cage’a, a także u licznych pozostających pod jego wpływem poetów, zwłaszcza Jacksona Mac Lowa i Emmetta Williamsa mających na swoim koncie sporą ilość różnorodnych, często wykorzystujących permutacje, wierszy-partytur, w końcu zaś u Dicka Higginsa, w którego wizualnym

²⁷ Wymienione utwory Fahlströma oraz wybrane teksty Johnsona przedrukowane zostały w cytowanej monografii Wasilewskiej-Chmury, stanowiącej bogate źródło wiedzy na temat muzycznych aspektów szwedzkiej neoawangardy, jak również przynoszącej cenne propozycje teoretyczne i terminologiczne, do których w artykule niniejszym nie zawsze mogłem nawiązać.

²⁸ J. Valoch, *Partitury*, przeł. E. Ciszewska [w:] D. Crowley, D. Muzyczuk, *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984. Sounding the Body Electric: Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1957–1984*, Łódź 2012, s. 112.

²⁹ Zob. np. L. Kotz, *Post-Cagean Aesthetics and the ‘Event’ Score* [w:] John Cage, ed. J. Robinson, Cambridge–London 2011, s. 101–140.

eseju o intermediach nie przez przypadek przecież *Action Music* i *Graphic Music Notations* usytuowane zostały w samym centrum mapy neoawangardowego eksperymentu³⁰.

Wiersze-partytury polskiej neoawanegardy. Próba typologii

Jeżeli do tej pory kolejne przykłady wierszy-partytur z konieczności omawiane były w tempie, dajmy na to, *allegro vigoroso*, to przechodząc do przykładów polskich, zejść powinniśmy przynajmniej do *moderato* bądź *andante*, a nawet *adagio*... Mówiąc krótko: impet, z jakim wytwarzane są wiersze-partytury, nad Wisłą znacząco słabnie. Ma to bez wątpienia związek z nikłą ich reprezentacją w dwudziestolecu, na co wpłynęły z kolei silna pozycja i długie trwanie młodopolskiego, wysokomodernistycznego modelu muzyczności. Co prawda próby wykorzystania notacji muzycznej w poezji zdarzały się nie tylko funkcjonującemu na ogół w jego obrębie Konstantemu Ildefonsowi Gałczyńskiemu³¹, ale również programowo go przekraczającym futurystom (*Farysowi* Sterna towarzyszyło na przykład określenie tempa *allegro vivace*³², zaś w zakończeniu *Tańca* Czyżewskiego, mającym postać: „Ton: C, A” wielkie litery pełnią funkcję określeń nutowych³³). Były to jednak próby rzadkie i mniej znaczące, niejako zagłuszone przez bogactwo omawianych we wspomnianej książce Śniecikowskiej eksperymentów brzmieniowych. Symptomatyczne jest, że w opublikowanym niedawno artykule, poświęconym synergii wizualnego i akustycznego pola percepcyjnego, badaczka ta – najpewniej wobec braku odpowiednich przykładów z poetyckiego dwudziestolecia – próbowała zestawiać z dźwiękowymi tekstami Marinettiego czy Carla Carry *Studium typograficzne* Samuela Szczekacza, które starała się interpretować jako „swoistą awangardową partyturę do re-

³⁰ D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wyb. i oprac. P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 2.

³¹ Wiersze wykorzystujące tradycyjne określenia agogiczne stanowią przykłady wierszy-partytur najsilniej skonwencjonalizowanych; u Gałczyńskiego przekształcenia tych określeń pełnią jednak na ogół (choć nie wyłącznie) funkcje komiczne, jak w przypadku *Andante cantabile senza moneta* w *Pieśni o strasznym kapitanie Papawaju* z 1929 roku (K.I. Gałczyński, *Poezje*, Warszawa 1979, s. 148).

³² A. Stern, *Farys* [w:] *idem, Wiersze zebrane*, t. I, oprac. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1985, s. 136.

³³ T. Czyżewski, *Taniec* [w:] *idem, Wiersze i utwory teatralne*, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009, s. 35. Częściej używali futurystów solmizacyjnych określeń dźwięku (do, re, mi...), które odnaleźć można w takich utworach, jak np. *Miasto w jesienny wieczór* (nieszelanka) Czyżewskiego czy *ZemBY. Rapsodia* Jasińskiego. Zdaniem Śniecikowskiej, wprowadzanie w obręb wierszy nazw dźwięków nadawało im „zaskakującą rzeczowość, zupełnie niemłodopolsko precyzyjną” i stanowiło jeden z przejawów „umiarkowanego eksperymentowania” członków grupy (B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”, s. 92, 90).

alizacji głosowej”³⁴. Jak się wydaje, bez większej przesady stwierdzić można, że partytura jako taka pozostawała dla poetyckiego dwudziestolecia międzywojennego niewidoczna. Jeśli zaś dodamy do tego wojnę, emigrację i socrealizm, a także utrudniony przepływ informacji na temat ruchów neoawangardowych w początkach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej³⁵, to możemy zaryzykować tezę, że pierwsze polskie powojenne wiersze-partytury pozbawione były silnej i rozpoznawalnej tradycji eksperymentowania na pograniczu poezji, muzyki oraz jej reprezentacji przestrzennych. Pamiętając o przypomnianym wyżej doświadczeniu neoawangardy szwedzkiej, uznać można jednak, że brak ten nie musiał wcale zniechęcać, lecz wręcz zachęcać mógł do wstąpienia na niezagospodarowany i potencjalnie obiecujący teren nowych praktyk artystycznych. Rezygnując ze zbędnego mitologizowania tej domniemanej „dziewicości”, zauważyć trzeba, że taka, a nie inna konfiguracja tradycji dominującej skłaniać musiała do poszukiwań tradycji odmiennych: alternatywnych, lokalnych, być może przygodnych, bez wątpienia słabszych, jakie za Johnem Ashberym określa się najczęściej niewartościującym mianem „innych tradycji”³⁶. Do poszukiwań takich zapraszać musiały poetów bardzo już wyraźne, sprowokowane głównie przez aleatoryzm i rosnące znaczenie niezdeterminowania, przemiany muzyki współczesnej oraz jej notacji, w Polsce lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych słyszalne (i widoczne) wyjątkowo dobrze. Pierwszoplanową rolę odegrała tu, rzecz jasna, „Warszawska Jesień”, jednak za istotne uznać należy również stosunkowo wczesne utworzenie profesjonalnego studia muzyki elektroakustycznej (Studio Eksperymentalne Polskiego Radia powstało wszak jako czwarte w Europie), zwracające uwagę dokonania polskiej powojennej awangardy muzycznej z sonoryzmem na czele czy rolę nieustrudzonej działalności popularyzatorskiej, dramaturgicznej i kompozytorskiej Bogusława Schaeffera, którego muzyczne realizacje – także z zakresu grafiki muzycznej – nie bez przesady (choć i nie bez złośliwości) określano mianem „awangardy awangardy”³⁷. Jednocześnie, co akcentuje Wasilewska-Chmura, „w polskiej instytucji sztuki

³⁴ B. Śniecikowska, *Pole widzenia = pole słyszenia? Awangardowa poezja dźwiękowa w perspektywie sztuk wizualnych* [w:] *Maszyna do komunikacji. Wokół idei awangardowej typografii. A Machine for Communicating: Around the Avant-Garde Idea of New Typography*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015, s. 114.

³⁵ Jak podkreśla Piotrowski, sytuacja ta poprawić się miała wraz z „dynamizacją neoawangardy środkowoeuropejskiej około roku 1970, w momencie zmieniającego się układu zarówno politycznych, jak i artystycznych współrzędnych”, na skutek czego Polska znalazła się „w wyjątkowej sytuacji, jeżeli chodzi o możliwość organizacji wystaw sztuki neoawangardowej oraz prowadzenie wymiany międzynarodowej” (P. Piotrowski, *op.cit.*, s. 266, 263).

³⁶ Zob. J. Ashbery, *Inne tradycje*, przeł. J. Fiedorczuk *et al.*, przedm. G. Jankowicz, Kraków 2008.

³⁷ Zob. J. Zająć, *Multidymensjonalność w czasach niepewności* [w:] *Bogusław Schaeffer. Dramatopisarz i kompozytor: Playwright and Composer*, red. M. Sugiera, J. Zająć, Kraków 1999, s. 17.

nie było wówczas jeszcze miejsca dla kompozytorów-samouków [...], którzy zwracali[by] się bezpośrednio do awangardowych źródeł”³⁸, a których obecność okazała się decydująca dla rozwoju intermedialnych eksperymentów znacznej części neoawangardy. Jak podkreślał Higgins, istotną rolę odegrały w niej osoby bez przygotowania muzycznego, amatorzy (a zatem – etymologicznie – „miłośnicy”), którym „pozostawianie poza ramami [...] tradycji technicznych muzyki artystycznej” pozwoliło z jednej strony na pewien „obiektywizm”, a z drugiej – na „poszerzenie zakresu swych możliwości”³⁹. Profesjonalizacja życia muzycznego w Polsce w połączeniu z wyraźnym zbliżeniem rodzimej poezji konkretnej do sztuk wizualnych⁴⁰, a także z przebiegiem procesu historycznoliterackiego z silnie zaznaczoną obecnością Nowej Fali⁴¹ sprawić musiały, że poetycki gest zwrotu ku partyturze nie jawił się bynajmniej jako oczywisty.

Wydaje się zatem, że w proponowanej typologii stylów interpretacji tradycji eksperymentu przez autorów powojennych polskich wierszy-partytur szczególną rolę przyznać należy stylowi, jaki określić można mianem modelu poszukiwania. Oto w wyniku zarysowanej tu pobieżnie sytuacji, autorzy pierwszych krajowych wierszy-partytur do interesujących nas realizacji dochodzić musieli własnymi, nierzadko okrężnymi drogami, odnajdując po drodze i twórczo wyzyskując możliwości, jakie niosły z sobą wspomniane inne tradycje – co postrzegać można dziś nie tyle jako niedostatek, ile jako rodzaj szczęśliwej winy. Model poszukiwania wydaje mi się najistotniejszy zwłaszcza dla pierwszej fazy partyturowych eksperymentów w poezji krajowej; w późniejszym czasie będzie on stopniowo wypierany przez modele krytyki i selekcji. Z kolei dla określenia specyfiki działalności poetów emigracyjnych i emigrujących wyróżnić należy modele odrębne: kontynuacji i akcesu.

Historycznoliteracką, z konieczności przede wszystkim przeglądową część artykułu rozpocząć chciałbym od skrótowego omówienia trzech realizacji modelu poszukiwania, którego najbardziej znany przykład stanowią

³⁸ M. Wasilewska-Chmura, *W stronę intermedialności...*, s. 130.

³⁹ D. Higgins, *Muzyka z zewnątrz?*, przeł. J. Holzman [w:] *idem, Nowoczesność...*, s. 137.

⁴⁰ Już w 1973, próbując wyjaśnić „nieobecność linii fonicznej” w polskiej poezji konkretnej, akcentował B.S. Kunda „bliską współpracę” S. Dróżdża i M. Bocian „z wrocławskim środowiskiem plastycznym”, odnotowując jednocześnie „brak szczególniejszych eksperymentów w dziedzinie muzyki na terenie Wrocławia”, uznanego przez niego za „polski ośrodek »nowej« poezji” (B.S. Kunda, *Poezja konkretna – szkic sytuacyjny*, „Studia Estetyczne” 1973, t. X).

⁴¹ Znamienne jest, że pisząc o „swobodzie”, jaką w porównaniu z artystami innych krajów bloku wschodniego cieszyli się w latach siedemdziesiątych neoawangardziści polscy i która mogła ich skłaniać do swego rodzaju „konformizmu”, wyłączy Piotrowski z ich grona poetów, tłumacząc, że twórczość literacka – inaczej niż chociażby w Czechosłowacji – nieomal automatycznie łączona była w Polsce (także przez cenzurę) „z etosem oporu, z walką o niepodległość, ze służbą »narodowej sprawie«” (P. Piotrowski, *op.cit.*, s. 314).

eksperymenty Mirona Białoszewskiego. Od 1965 roku nagrywa on teksty swojego autorstwa na magnetofon, a materiał ten przedstawia szerszej publiczności przynajmniej od 1967; w zamieszczonej w „Nurcie” relacji z VI Kłodzkiej Wiosny Poetyckiej wspomina Stanisław Barańczak o „wieczorze, na którym Miron Białoszewski prezentował własne nagrania magnetofonowe”⁴². Wydany w roku 2013 pod tytułem *Białoszewski do słuchu* czteropłytowy wybór zarejestrowanych w ten sposób nagrań, przynoszący autorskie wykonania utworów znanych wcześniej z druku, na nowo postawił pytanie o „właściwą” postać tekstów autora *Mylnych wzruszeń*. Według Macieja Byliniaka, ich „graficzny zapis jest [...] zaledwie partyturą domagającą się głosowego dopełnienia, zaś z właściwymi utworami mamy do czynienia dopiero w »w pełnym słyszeniu«”⁴³. Przyrównanie wierszy Białoszewskiego do partytur ma już swoją historię: rozpoczął ją sam poeta, pisząc o dokonującym się w „znakowaniu” „partyturowym” utrwaleniu tekstu⁴⁴, skodyfikował Barańczak, uznając utwory jego autorstwa za „niezaprzeczalnie »partytury« wykonawcze”⁴⁵, podjęli inni badacze (m.in. Jacek Kopciński piszący o „partyturowych wierszach Białoszewskiego”⁴⁶), a syntetycznie omówił Hejmej⁴⁷. Za wiersze-partytury w zaproponowanym tu znaczeniu uznać należy te utwory Białoszewskiego, w których używa on upodabniających przestrzeń tekstu do partytury eksperymentów typograficznych, stosuje określenia nutowe czy udziela wskazówek wykonawczych typu: „śpiewać i tańczyć szybko”, „canto”, „śpiewać szybko, tylko pierwszy i ostatni werset szeroko”, „marszowo” itd.⁴⁸ Te ostatnie pojawiają się zwłaszcza w tekstach wykazujących organiczny związek z programami „Teatru Osobnego” i „Kabaretu Kici Koci”, przewrotnie nawiązującymi do bogatej i istotnej dla Białoszewskiego tradycji awangardowego kabaretu miejskiego. Nie sposób nie zauważyć jednak, że w jego wypadku na tradycję tę nałożyła się – opisywana m.in. w programowym *Mówieniu o pisaniu* – fascynacja śpiewnością amatorską, czy to w wydaniu kościelnym (psalmy, nieszpory, godzinki, procesje na Boże Ciało itd.), czy to z zakresu folkloru miejskiego i gatunków muzycznych dnia codziennego. Abstrahując już od szerszego problemu autokreacji autora *Domyśłów rzeczywistości*, stwierdzić można, że za specyfikę jego wierszy-partytur w dużej mierze odpowiada właśnie swoistość „okrężnej drogi”, którą przebył, zaś wspomniane „niższe” tradycje odegrały w nich istotniejszą rolę niżli nawiązania do realizacji awangard historycznych.

⁴² S. Barańczak, *VI Kłodzka wiosna poetycka*, „Nurt” 1967, nr 7, s. 21.

⁴³ M. Byliniak, *Wiersze dźwiękowe* [w:] M. Białoszewski, *Wiersze do słuchu*, t. IV: *Wiersze dźwiękowe*, Bólt Records 2013 [płyta CD].

⁴⁴ M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu, jak go mówię*, „Odra” 1967, nr 6, s. 34.

⁴⁵ S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 87, 90, 97.

⁴⁶ J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobowość Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 367.

⁴⁷ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze...*, s. 139–168.

⁴⁸ M. Białoszewski, *Sprawdzone sobq. Wybór wierszy*, Warszawa 2013, s. 295, 389, 394.

Podobny wydaje się przypadek Mariana Grześczaka, autora opublikowanego w 1967 roku tomu *Naczynie poważne*, przynoszącego grupę interesujących wierszy-partytur, z których jeden, mający pierwotnie tytuł *Miasto, parodia*, przedrukowany został nawet na jego okładce⁴⁹. Większa liczba tekstów tego typu ukazała się drukiem dopiero dziesięć lat później wraz z publikacją *Wierszy wybranych*, gdzie utworzyły one odrębny cykl zatytułowany *Wiersze nadślowne* i opatrzone zostały ważnym autokomentarzem uwypuklającym ich aspekt dźwiękowy; symboliczny wydaje się fakt, że wspomniany tekst *Miasto, parodia* zyskał wówczas tytuł *Miasto: partytura*. W biograficznej części komentarza wyznaje poeta, że teksty tego typu „zaczął układać w 1959 roku, w chwilach biurowej nudy”, zaczynając od „piktogramów”, ale szybko „odchodząc od nich w stronę słuchowej organizacji materiału dźwiękowego”⁵⁰. Przede wszystkim jednak przedstawia w nim Grześczak swoistą instrukcję wykonawczą, w której czytamy: „Wiersze te należy bardziej oglądać – słyszeć niż czytać. Pojedyncza litera występuje tu często w roli nuty; taką nutę-głoskę można odtwarzać głosem i wtedy powstaje jakby poemat foniczny”⁵¹. Pracę nad swoimi wierszami-partyturami określa Grześczak mianem działalności „laboratoryjnej”, która „znacznie poszerza naturalną ekspresję języka, co przy głośnym odtwarzaniu poezji ma kapitalne znaczenie”⁵². Jedyną jego inspiracją przywołaną w komentarzu jest poezja konkretna lat sześćdziesiątych, którą nazywa autor *Wyjścia z pozorów* „poezją nadślowną” i do której zachowuje znaczący dystans⁵³. Na trop tradycji, z jakiej w okresie tworzenia wierszy-partytur przede wszystkim czerpał, wprowadza nas jego eseistyka z lat 1958–1972, której wybór opublikowany został w 1973 roku jako *Trzeci wiersz. Przypadki teatru poezji*. Grześczak był wówczas silnie związany z teatralnym ruchem amatorskim („najprzód jako jego uczestnik, później jako animator, wreszcie – jako obserwator”) i od czasów studenckich wypracowywał autorską koncepcję „teatru poezji”, w którym tradycyjny tekst wiersza

⁴⁹ Realizacje Grześczaka prezentowane były jednak wcześniej; w swojej antologii odnotowuje S. Dróżdź, że „pokaz pierwszej wersji” *Miasta, parodii* odbył się w 1961 roku w gdańskim Klubie Studenckim „Żak”, co uznaje on za pierwszą publiczną prezentację z zakresu poezji konkretnej w Polsce (zob. *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977*, oprac. S. Dróżdź, Wrocław 1978, s. 87).

⁵⁰ M. Grześczak, *Wiersze nadślowne* [w:] *idem, Wiersze wybrane*, Warszawa 1977, s. 246.

⁵¹ *Ibidem*, s. 245. Wyznaje też poeta: „Osobiście fonogramy, a więc głoskowe zanotowania stanów emocjonalnych są mi najbliższe; tworzywo poezji stoi tu w pobliżu tworzywa muzyki” (*ibidem*).

⁵² *Ibidem*, s. 246.

⁵³ Doświadczenie poezji konkretnej musiało być jednak dla Grześczaka istotne, o czym świadczyć może fakt, że jest on autorem jednego z pierwszych polskojęzycznych omówień zjawiska. Zob. *idem, Ruchome granice poezji i plastyki* [w:] *Ruchome granice. Szkice i studia*, red. *idem*, Gdynia 1968, s. 187–213 (pierwsza wersja tego tekstu wygłoszona została dwa lata wcześniej w Gdańsku w trakcie konferencji *Poezja a plastyka*).

przeistacza się w „partyturę poetycką”, jego zdaniem „mniej arbitralną od partytury muzycznej”⁵⁴. Jednocześnie śledzi Grześczak powojenną awangardę teatralną (pisze o spektaklach Jerzego Grotowskiego, Richarda Schechnera, Petera Brooka), a także muzyczną: bywa na „Warszawskiej Jesieni”, goszczącej wówczas Cage’a i innych twórców powojennej muzyki eksperymentalnej, zaś w prowadzonej przez siebie w miesięczniku „Poezja” rubryce *Kronika miesiąca* entuzjastycznie, choć z konieczności skrótowo, omawia pierwszy zeszyt „Res Facta”, wyznając przy tym: „Duże wrażenie wywierają: znakomity *Odczyt o niczym* Johna Cage’a oraz zestaw notatek Corneliusa Cardewa *Notacja – interpretacja itd.*”⁵⁵. Można zatem uznać, że mamy u Grześczaka do czynienia z próbą powiązania docierających do niego stopniowo neoawangardowych inspiracji teatralnych i muzycznych z jego własną długoletnią pracą na rzecz studenckiego ruchu teatralnego i teatru poezji. Nawet jeśli połączenie to może wydawać się co najmniej nieoczywiste⁵⁶, to właśnie dzięki niemu zrodziły się tak frapujące intermedia, jak *Miasto: partytura*.

Przynajmniej tak samo amatorskie (w eksponowanym przez Higginsa pozytywnym znaczeniu tego słowa) wydają się najbarwniejsze polskie wiersze-partytury – efektowne „poematy polifoniczne” stale zmagającego się z ograniczeniami druku Stanisława Czycz. Najbardziej z nich radykalny – *Słowa do napisu na zegarze słonecznym V*, którego fragment ukazał się w „Poezji” w 1976 roku – dopiero 35 lat później zrekonstruowała, wykorzystując pozostawione przez autora wskazówki oraz możliwość druku w kolorze, Dorota Niedziałkowska⁵⁷; cztery lata wcześniej ukazała się właściwa wersja poetyckiej „uwertury” do *Arwa*⁵⁸, mającej swój pierwodruk w roku 1980, również w „Poezji”. Chociaż znacznie wyraźniej niż Grześczak eksponuje Czycz prywatny, „dyletancki” wymiar swoich eksperymentów, również jemu towarzyszy pewna świadomość przemian muzyki i notacji współczesnej. W rozmowie z Krzysztofem Lisowskim w charakterystycznym dla siebie stylu nazywa Czycz swoje utwory „tekstami, bo już chyba nie wierszami, partyturalnymi; nie do czytania, lecz wykonywania przez kilka osób”, po czym zaznacza, że „to trochę jak aleatoryzm w muzy-

⁵⁴ M. Grześczak, *Trzeci wiersz. Przypadki teatru poezji*, Warszawa 1973, s. 391, 81.

⁵⁵ M. Grześczak, *Kronika miesiąca. W kraju*, „Poezja” 1968 nr 1, s. 86.

⁵⁶ Na jego ewentualność wskazał jednak Kunda, zauważając, że „polskie eksperymenty” odpowiadające trzeciemu wyodrębnionemu przez niego typowi poezji konkretnej (spod znaku happeningu) „poszły w innym kierunku. Mam nad myśli tzw. teatralizację poetyckie [...], określone jako »starcie aktora z poezją, która jest mu w jakiś sposób bliska«. Tradycją tego eksperymentu jest żywy i bogaty w doświadczenia ruch teatrów poezji w Polsce” (B.S. Kunda, *op.cit.*, s. 163).

⁵⁷ Zob. S. Czycz, *Słowa do napisu na zegarze słonecznym V*, oprac. D. Niedziałkowska, Lublin 2011.

⁵⁸ Zob. S. Czycz, *Arw*, oprac. D. Niedziałkowska, D. Pachocki, wstęp A. Wajda, Kraków 2007.

ce” i musiałoby obejmować „pewne swobody wykonawcze, wybiórczość”⁵⁹. Zdaniem poety „pokrewne aleatoryczności” byłoby również to, że pewne głosy – [...] nie główne [...] – chwilami brzmieć by mogły, mogłyby być słyszalne, jak alikwoty”⁶⁰. Ważniejsze niż inspiracja powojenną awangardą muzyczną wydają się jednak u Czyczja jego własne, wieloletnie poszukiwania twórcze, związane z próbami uchwycenia w zapisie funkcjonowania ludzkiej świadomości tudzież – jak sam powiada – „uchwycenia wszystkiego, co jest we mnie w danej chwili lub w pewnych wypadkach, w godzinie, dniu”⁶¹. W pracy nad *Arwem* – przygotowywanym od 1975 roku jako scenariusz filmu Andrzeja Wajdy – zamierzenie to przybrało formę próby „zobaczenia» tego filmu”, „zanotowania” własnych „wyobrażeń o filmie, który w pewnej chwili” pojawił się w umyśle poety⁶². Mimo że w pewnym momencie perspektywa powstania filmu wydawała się Czyczowi całkiem realna – jak i niezależnie od tego, iż przeprowadzał „próby wielogłowe czytania” swych poematów⁶³ – traktował on jako właściwą ich postać tekstową i zapisaną, a zatem „partyturalną”. W komentarzu dołączonym do *Słowa do napisu na zegarze słonecznym V* pisał na przykład: „to żaden tekst koncertowo-estradowy, to bardziej nawet myślane niż – gdyby było – mówione”⁶⁴, zaś o wykonaniu „na żywo” wypowiadał się w kategoriach potencjalności, kilkakrotnie ostrzegając, że „porównanie z muzyczną partyturą byłoby błędem brać nazbyt dosłownie”⁶⁵. Jak jednak wyraźnie zaznaczy, teksty te przeznaczone są „nie do normalnego czytania, lecz do czytania takiego, jak czytane są partytury muzyczne”, jako „materiał do wykonania przez kilka głosów”⁶⁶. Podobnie jak u Fahlströma, gra toczyłaby się zatem o nową modalność czytania, o pewien – rozszerzony, polilinearny czy, jak proponuje Marjorie Perloff⁶⁷, nielinearny bądź postlinearny – sposób lektury. Swoiste dla autora *Arwa* i decydujące o postaci, jaką przybrały jego teksty, wydaje się jednak to, że umożliwiający mu włączenie w obszar literatury zaawansowanych eksperymentów symultanicznych zwrot ku partyturze przygotowywany był przez wieloletni estetyczno-egzystencjalny wysiłek oddania w zapisie wielopoziomowej pracy świadomości.

⁵⁹ K. Lisowski, *Rozmowy ze Stanisławem Czyczem* [w:] *Stanisław Czycz. Mistrz cierpienia*, oprac. K. Lisowski, Kraków 1997, s. 37.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 37–38. W jednej z kolejnych rozmów przyzna się poeta do znajomości dokonań K. Stockhausena i I. Xenakisa (*ibidem*, s. 50).

⁶¹ J. Marx, *Rozmowa ze Stanisławem Czyczem*, „Poezja” 1980, nr 7, s. 17.

⁶² S. Czycz, [Swego czasu Andrzejowi Wajdzie], „Poezja” 1980, nr 7, s. 28.

⁶³ K. Lisowski, *Rozmowy...*, s. 38.

⁶⁴ S. Czycz, [Oto kilka uwag do mojego tutaj tekstu], „Poezja” 1976, nr 7–8, s. 83.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 82.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 81.

⁶⁷ Zob. M. Perloff, *After Free Verse: The New Nonlinear Poetries* [w:] *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, ed. Ch. Bernstein, New York–Oxford 1998, s. 106.

Omówione przykłady modelu poszukiwania nie są bynajmniej pierwszymi polskimi wierszami-partyturami powstałymi po roku 1945. Te ostatnie tworzone były przez pisarzy emigracyjnych, realizujących odmienny model interpretacji tradycji awangardowej, mianowicie model kontynuacji. Reprezentujący go autorzy – eksperymentujący już przed wojną, zaś po niej niedecydujący się na powrót do kraju – nie musieli poszukiwać czy rekonstruować związków z awangardami historycznymi, ponieważ nigdy ich nie porzucili i mogli je po prostu powtórzyć. Zgodnie z rozpoznaniem Bürgera powiedzieć można, że dokonali oni w ten sposób ostatecznej instytucjonalizacji zdobytcy awangardy, uzyskując dzięki temu – jak dopowiedziałby Foster – możliwość ich twórczego, „subtelnego przemieszczenia”⁶⁸. Oba te gesty wydaje się wykonywać Stefan Themerson, bliski awangardzie nie tylko za sprawą własnych poszukiwań artystycznych, lecz także poprzez kontakty z wieloma jej przedstawicielami, których wciąż ponawiane i opisywane eksperymenty nie mogły go nie inspirować. Symptomatyczna wydaje się relacja Themersona z Kurtem Schwittersem, poznanym osobiście w 1944 roku na konferencji w PEN Klubie w Londynie i przez pewien czas odgrywającym istotną rolę w biografii i twórczości autora *Bayamusa*⁶⁹. W opublikowanym w roku 1967 eseju-kolażu *Kurt Schwitters on a Time Chart* wspomina on, że miał okazję słuchać autorskich wykonów *Ursonate*⁷⁰, co zdaniem Tomasza Majewskiego stanowi istotny kontekst realizacji awangardowego filmu Themersonów *Oko i ucho* z 1945 roku, w którym sięgają oni do jednego z nielicznych znaczących eksperymentów poetycko-muzycznych początków dwudziestolecia, czyli do pochodzącego z roku 1921 cyklu pieśni Karola Szymanowskiego skomponowanych do futurystycznych *Słopiewni* Juliana Tuwima⁷¹. Jak twierdzi Majewski, dzięki zabiegom Themersonów cykl ten „nabiera nowego znaczenia w relacji do dadaistycznego eksperymentu Schwittersa. Akcent pada nie tyle na muzyczność słowa, ile na »fonetyczność«, intonację i »pre-semantyczność« muzyki”⁷². Można uznać, że podobne przemieszczenia dokonują się w powstających już po wojnie wierszach-partyturach Themersona, takich jak na przykład *Enjoy the*

⁶⁸ H. Foster, *op.cit.*, s. 51.

⁶⁹ Zdaniem A. Dziadka, „rewolucyjność dzieła Schwittersa miała dla Themersona [...] charakter uniwersalny i ponadczasowy”, zaś w poświęconych dadaizmowi książkach nie tylko składał mu on „swoisty rodzaj hołdu”, lecz także – zwłaszcza w *Kurt Schwitters in England* – „opowiadał po części o sobie” (A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 199–200).

⁷⁰ S. Themerson, *Kurt Schwitters on a Time Chart* [w:] *Themersonowie i awangarda. The Themersons and the Avant-Garde*, red. P. Polit, Łódź 2013, s. 266.

⁷¹ Za jedno z „najbardziej odkrywczych, »awangardowych« kompozycji swojej epoki w zakresie środków harmoniczných oraz charakteru ekspresji” uznawał *Słopiewnie* T.A. Zieliński (*idem, Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997, s. 212).

⁷² T. Majewski, *Themersonowie: kinetyczne kolaże* [w:] *Themersonowie i awangarda...*, s. 70.

Bath, neodadaistyczne *Wariacje na temat* z 1946 roku (funkcjonujące również jako *Polska kaszkę warzyła*), czy *Elegy in a London Bus*, w której za pomocą oznaczeń metrycznych $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ próbuje poeta określić „relatywny czas trwania ciszy” pomiędzy kolejnymi fragmentami tekstu⁷³. Wprowadzona w obszar literatury partyturowość zaraża ją jednak całą, stając u podstaw teorii poezji semantycznej – w roku 1945 pisze Themerson w opublikowanym wówczas fragmencie *Bayamusa*: „Partyturę muzyczną [...] czytać można poziomo, śledząc linię melodyjną, albo też pionowo, śledząc ów dźwiękowy materiał budowlany, strukturę. To samo jest z poezją”⁷⁴. W pochodzącym z tego okresu projekcie *Sonaty semantycznej* kolejne wiersze o specyficznym typograficznym układzie stają się kolejnymi częściami muzycznej sonaty, zaś zacytowany fragment użyty zostaje jako rodzaj instrukcji wykonawczej. Nie idzie bowiem Themersonowi jedynie o kilka mniej lub bardziej ekscentrycznych utworów, ale o sondowanie możliwości odmiennego, partyturowego myślenia o poezji, strukturalizowanej za jego sprawą na wzór partytury. Z dalszym ciągiem tych przekształceń będziemy mieli do czynienia w tworzonej w latach pięćdziesiątych „operze semantycznej” *St. Francis and The Wolf of Gubbio or Brother Francis’ Lamb Chops*, która – w dużej mierze dzięki rysunkom Franciszki Themerson i wizualnym modyfikacjom zapisu nutowego – wydaje się stanowić „zamierzoną dekonstrukcję”⁷⁵ gatunku opery klasycznej i zyskiwać autonomię jako tekst w druku.

Model kontynuacji to jednak nie tylko Themerson, lecz także Józef Bujnowski – poeta wywodzący się z umiarkowanej awangardowej wileńskiej „Smugi”, jednak w pewnym momencie próbujący bardzo wyraźnie podjąć awangardową tradycję eksperymentu. Podobnie jak Themersonowie zakłada on własne wydawnictwo, które programowo wykraczać miało poza skamandryckie sympatie konserwatywnej emigracji londyńskiej. Chociaż nie radzi sobie ono najlepiej, w 1955 roku publikuje w nim poeta zapomniany dziś, eksperymentalny, dadaistyczny z ducha tom *Odsyłacz w bezsens*, którego „typograficzne dziwactwa” i „wyciągane z lamusa stare sztuczki nadrealistów” wyszydzał na łamach paryskiej „Kultury” Marian Pankowski⁷⁶. Jest to tymczasem ciekawy poemat, w którym na fragment pięciolinii nanosi poeta – zamiast literowych określeń nutowych (C, D, E, F, G, A, B) – kolejne małe litery alfabetu (a, b, c itd.), co miałoby, jak czytamy poniżej, stanowić „objawienie/ NIEZNANYCH/ układów”⁷⁷; wielkimi literami tytułowane są z kolei poszczególne utwory-części poematu. Bujnowski stosuje w nich i wyróżnia w druku określenia wykonawcze typu „trzy razy”, „pięć razy”, „à la gro-

⁷³ S. Themerson, *Collected Poems*, Amsterdam 1997, s. 122–123, 86, 90.

⁷⁴ *Idem*, *Bayamus* [w:] *idem*, *General Piasek i inne opowiadania*, Warszawa 1980, s. 70–71.

⁷⁵ A. Hejmej, *Komparatystyka...*, s. 170.

⁷⁶ Zob. M.P. [M. Pankowski], *Nowości wydawnicze*, „Kultura” 1955, nr 12, s. 144.

⁷⁷ J. Bujnowski, *Odsyłacz w bezsens: poezje*, Londyn 1955, s. 13.

tesque”, „WYŻSZY TON”⁷⁸, wielokrotnie też, za futurystami, przywołuje tradycję ludowych przyspiewek i kabaretowych kalamburów. Sprawia to, że całość – przykuwającą uwagę przede wszystkim zastosowanymi rozwiązaniami wizualnymi (m.in. użyciem różnokolorowego papieru) – odczytać można również jako intermedialny wiersz-partyturę. Być może, gdyby zniechęcony recepcją tomu Bujnowski nie przerwał swoich eksperymentów, zdołałby w swojej poezji dokonać istotniejszych neoawangardowych „przemieszczeń”; zamiast tego awangardowe sympatie rychło uczynią go jednym z najważniejszych polskich komentatorów poezji konkretnej⁷⁹.

O jeszcze innym modelu, który określić można mianem *modelu akcesu*, mówić należałoby w przypadku Witolda Wirpszy. Korzystając z możliwości podróży i kontaktów zagranicznych, zwłaszcza zaś z otrzymanego w 1966 roku stypendium Niemieckiej Centrali Wymiany Akademickiej (DAAD), miał Wirpsza okazję poznać członków neoawangardowej Stuttgarter Gruppe i stosunkowo szybko włączyć się w jej działania. W roku 1967 opublikował on w konkretystycznej serii „rot”, redagowanej przez Maxa Bensego, niemieckojęzyczny tom *bruchstunden und todstücke*, oparty na wyborze wierszy z jego ostatnich książek poetyckich (*Drugi opór* i *Przesady*). Stanowiło to, jak zauważy Aleksandra Kremer, pierwszy przypadek „polskiego uczestnictwa w międzynarodowym ruchu konkretystycznym”⁸⁰, o trzy lata wyprzedzający pierwszą zagraniczną prezentację prac Dróżdża w Stedelijk Museum (na którą autora *Pojęciokształtów* wprowadził *nota bene* Bujnowski, pracujący w tym czasie na uniwersytecie w Amsterdamie). Tom *bruchstunden und todstücke* wieńczy osobliwa *Uwaga tłumaczk*i (żony Wirpszy, Marii Kureckiej, tworzącej z poetą swoisty translatologiczny tandem) z frapującym porównaniem: „Można powiedzieć, że niemiecka wersja [wierszy Wirpszy – dop. P.B.] ma się do oryginalnej tak, jak w muzyce notacja funkcji harmoniczných do kompletnego zapisu nutowego”⁸¹. Być może, gdy weźmie się pod uwagę ewokującą wielokolumnowość czy wręcz konstelacyjność typografię tomu, zastosowane porównanie odczytać można w kategoriach – przewrotnie przez autora *Faetona* usankcjonowanej – instrukcji lekturowej? Byłoby to zasadne o tyle, że notacja muzyczna inspirowała twórczość poetycką Wirpszy – przed wojną przygotowującego się wszak do kariery pianistycznej – już od dłuższego czasu. W istotnym dla polskiej neoawangardy literackiej esej *Gra znaczeń* z 1965 roku przestawił on jako przykład ironicz-

⁷⁸ *Ibidem*, s. 8, 10, 16, 21.

⁷⁹ Zob. np. J. Bujnowski, *Poesia concreta (z badań nad poezją współczesną)* [w:] *Kongres współczesnej nauki i kultury polskiej na obczyźnie. Londyn, 9–12 września 1970*, t. I, red. M. Sas-Skowroński, London 1970, s. 265–279.

⁸⁰ A. Kremer, *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Warszawa 2015, s. 329.

⁸¹ W. Wirpsza, *bruchstunden und todstücke*, übers. von M. Kurecka, Stuttgart 1967 [brak paginacji].

nego i twórczego stosunku do tradycji opis eksperymentalnej, „zdystansowanej” lektury partytury, zaś pięć lat wcześniej w komentarzu do poematu *Don Juan* wyznawał:

zawsze, ilekroć [...] patrzyłem na [...] zapis nutowy [kompozycji polifonicznej – dop. P.B.], konstrukcja utworu układała mi się w diagram, w obraz graficzny, w precyzyjnie narysowany wykres o nałożonych na siebie kilku funkcjach. Owo rzutowanie rozciągłości w czasie na graficzną równoczesność było bardzo kuszące, choć naturalnie literacko nie do wykonania; niemniej postanowiłem dokonać w *Don Juanie* tego typu próby⁸².

Próba ta nie pozostała odosobniona, a wiele późniejszych tekstów Wirpsy wydaje się realizować podobne zamierzenia. Szczególnie interesujący jest przechowywany w szczecińskim archiwum poety maszynopis udratyzowanego poematu rozpoczynającego się od słów „Zwierzęta pociągowe”. Włączony w korpus *Faetona* tekst ten – opatrzony tytułem *Południe* – ma postać tradycyjną⁸³, natomiast w odnalezionym maszynopisie kolejnym partiom Monologu i Dzieciny towarzyszą precyzyjnie określenia czasu, podobne do tych używanych w niektórych partyturach poezji dźwiękowej, jak choćby w „wykładowych” tekstach Cage’a. W trakcie lektury wymaga to od czytelnika stworzenia sobie pewnej mentalnej koncepcji wykonania poematu, w której oba głosy nakładają się na siebie, tworząc to harmonijne, to kontrastujące z sobą współbrzmienia. Bliższa analiza tekstu – przynoszącego retrospekcje i oparteo na niewspółmierności czasów obu interlokutorów, co znacznie utrudniałoby jego ewentualną głosową realizację, czy to jako poematu symultanicznego, czy to jako słuchowiska (w ważnej dla Bensego i awangardzistów niemieckich konwencji *Hörspiel*) – pokazuje jednak, że właściwsze byłoby potraktowanie archiwalnej wersji *Południa* nie tyle jako niezrealizowanej partytury wykonawczej, ile jako conceptualnego wiersza-partytury, mającego problematyzować przebieg czasu i procesów komunikacyjnych.

Tak jak polska poezja konkretna niejednokrotnie zbliżała się do conceptualizmu⁸⁴, tak i znaczna część wspomnianych do tej pory wierszy-partytur wydaje się ciążyć w stronę conceptualnego namysłu nad granicami sztuki

⁸² W. Wirpsza, *Do czytelnika – przesłanie* [w:] *idem, Don Juan*, Warszawa 1960, s. 60–61.

⁸³ Zob. W. Wirpsza, *Faeton*, Mikołów 2006, s. 52–79. Omawiany tu maszynopis – przechowywany w Archiwum Witolda Wirpsy w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie (teczka nr 1440) – w wielu miejscach znacznie odbiega od najpewniej późniejszej wersji *Południa*, włączonej w korpus ukończonego w 1969 roku *Faetona*.

⁸⁴ W jednym ze swoich tekstów M. Dawidek-Gryglicka przytacza zachowaną w maszynopisie wypowiedź S. Dróždza: „Poezja konkretna jest tym w poezji, co conceptualizm w sztuce”. Cyt. za: *eadem, Suwerenność neoawangardy. W poszukiwaniu odrębności polskiej poezji konkretnej i sztuki conceptualnej* [w:] *Awangarda...*, s. 276.

i możliwościami systemów medialnych. Historia ruchów neoawangardowych pokazuje jednak, że prędzej czy później refleksja tego typu przeistacza się w próby analizy i dekonstrukcji społecznej instytucji sztuki – co w wypadku omawianych tu realizacji pociągać musiało za sobą działania wymierzone w instytucje poezji i muzyki. Narzędziami tego typu krytycznej analizy mogły być również wiersze-partytury. Za reprezentanta czwartego z wyodrębnionych modeli, m o d e l u k r y t y c z n e g o, uznać można na przykład Andrzeja Partuma, którego kontestacyjna działalność czerpała siłę z napięcia, jakie stwarzać musi funkcjonowanie na obszarze medialnego pogranicza. Na teren ten wkroczył Partum już w głośnej manipulacji artystycznej z roku 1960, dzięki której Filharmonia Narodowa zapowiedziała jego recital fortepianowy połączony z „rzutem poezji abstrakcyjnej”, a także w dadaistycznych z ducha, łączących poezję i muzykę koncertach, dawanych solo bądź w duecie ze Zbigniewem Warpechowskim. Od 1961 roku autor *Milczenia awangardowego* publikuje też sukcesywnie tomy poetyckie – wydając je, co istotne, własnym sumptem; przez krytykę pomijane milczeniem, zyskują one na znaczeniu jako laboratoria nowych form (w zakresie poezji konkretnej czy projektu *Poezji międzynarodowego zapisu*) oraz narzędzia krytyki funkcjonowania sztuki w PRL-u, której forpocztą szybko stało się Biuro Poezji – „jedno z pierwszych w Polsce miejsc włączonych w międzynarodową sieć wymiany informacji artystycznych”, nie tylko za sprawą *mail artu* pozwalające artystom „ominać instytucje artystyczne, pośredniczące dotychczas w kontakcie twórcy z odbiorcą”⁸⁵. W okresie tym tworzy Partum dość liczne wiersze-partytury, takie jak opublikowana w 1971 roku nieliniarna *Wielokrotność podwielokrotności*, w której wykorzystuje charakterystyczne dla zapisu muzycznego określenia dynamiczne (*meno forte*, *FORTE*, *pianissimo*)⁸⁶. W tekstach konkretystycznych wybrane elementy notacji (m.in. komendy *forte* czy *bis*) usamodzielniają się i w towarzystwie symboli graficznych przeistaczają w autonomiczne teksty; wydają się one też odgrywać swoją rolę w zapisie „improwizowanych odczytów”, uznawanych przez Grzegorza Działskiego za kolejny krok Partuma na drodze „od poezji do intermediiów”, na której – pod wpływem artystów Fluxusu i neoawangardy – twórca tak frapujących „książek artystycznych”, jak *Tlenek zasobów* (1970) czy *Partum* (1971), zwrócił się ku „poezji »niemającej nic wspólnego z książkami«”⁸⁷. Wskazujące na performatywny wymiar tekstów twórcy Biura Poezji określenia dynamiczne pojawiają się również w realizacjach, które z punktu widzenia historii wierszy-partytur uznać należy za najciekawsze. Są nimi, przekraczające tradycyjne dziedziny sztuki, konkretystyczne rysunki

⁸⁵ G. Działski, *W wirze przemian. Od poezji do intermediiów*, „Opcje” 2001, nr 6, s. 35–36.

⁸⁶ *Wielokrotność podwielokrotności* wraz z wyborem innych wierszy z cyklu *Poezja międzynarodowego zapisu* przedrukowana została w antologii: *Tak-nie*, red. J. Leszin-Koperski, Warszawa 1971, s. 70–71.

⁸⁷ G. Działski, *W wirze...*, s. 39.

z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, takie jak na przykład *Poem Ocean/Ocean Poem*, w którym na równych prawach współistnieją z sobą słowo, grafika i elementy partyturowe, w tym nazwy dźwięków („fis”, „as”, „des”), które umieszcza Partum nad zmodyfikowanymi pięcioliniami, przypominającymi z jednej strony rozwiązania stosowane w partyturach muzyki nowszej, a z drugiej – gregoriańskie neumy⁸⁸. Podobne zabiegi stosuje Partum w licznych, często wielkoformatowych obrazach olejnych, łączących litery i słowa – nierzadko odnoszące się do porządku literatury (jak „page” czy bardzo często „poem”) oraz muzyki (najczęściej „song”) – z różnorodnymi elementami zapisu muzycznego. Także realizacje te – z założenia wykraczające poza utrwalone granice poezji, muzyki i malarstwa – poddają krytyce i poszerzyć próbują istniejące ramy społecznych instytucji sztuki, blokujących możliwość zaistnienia rzeczywistego eksperymentu.

Ostatnim z wyodrębnionych modeli interpretacji dziedzictwa awangardowego jest model selekcji, dotyczący sytuacji, w której tradycja nawiązujących do partyturowości eksperymentów poetyckich jest zasadniczo dostępna, ale w bürgerowskim sensie tego słowa zinstytucjonalizowana, a w związku z tym – przynajmniej z założenia – w mniejszym stopniu produktywna. Sięgając do rozpoznanej w ten sposób tradycji poetyckiego eksperymentu, świadomie i selektywnie powtarza się jakiś jej element, aby nadać mu odmienne funkcje i włączyć nie tylko w nowe konteksty, ale i w większe tekstowe całości, na skutek czego traci on autonomiczność i znaczyć zaczyna w relacji do swojego nowego otoczenia. Zasada ta wydaje się rządzić odwołaniami do partytury w twórczości poetów cybernetycznych, skupionych wokół grup Perfokarta i Rozdzielczość Chleba, a postrzeganych czasem jako najsilniej eksperymentujące środowisko współczesnej polskiej poezji. Dzieje się tak na przykład u Łukasza Podgórnego, między innymi w wizualnych *Kaszubskich nutach* czy w tomie *Noce i pętle* z 2010 roku, w którym przynajmniej parę tekstów uznać można za wiersze-partytury, jednak w żadnym z nich muzyczny komponent nie wydaje się dominujący. Bez wątpienia Podgórni ma świadomość jego istotności dla powojennej awangardy poetyckiej (o czym świadczyć może już to, że jest on autorem cyfrowych remediacji utworów Cage’a), jednak w jego własnych realizacjach partyturowość wydaje się ewokować przede wszystkim konieczność „ode-

⁸⁸ Na dwóch podobnych rysunkach – jak się zdaje, tworzących razem z *Poem Ocean/Ocean Poem* pozabawiony tytułu cykl (obok siebie przedrukowane zostały one w angielskim wydawnictwie Partum: *The Short Document of High Biography* opublikowanym w Kopenhadze w 1989 roku) – umieszcza Partum słowo *partition* (franc. partytura), wykorzystuje też inne elementy notacji muzycznej, takie jak znaki chromatyczne czy oznaczenia artykulacyjne. Domowe archiwum Andrzeja Partuma – za którego życziwe udostępnienie bardzo dziękuję Wandzie Lacrampe – zawiera m.in. wykonane na podobnej zasadzie pojedyncze rysunki (czarno-białe i w kolorze), a także znaczną liczbę obrazów olejnych.

grania” (a przynajmniej uruchomienia) tekstu cyfrowego przez czytelnika-wykonawcę. Bardziej muzyczny charakter wydają się mieć eksperymenty Romana Bromboszcza, łączącego swą twórczość poetycką – znaną przede wszystkim z eksperymentalnego tomu *H* z 2011 roku – z realizacjami wizualnymi nawiązującymi do gatunku partytury graficznej; także jednak i w jego wypadku te ostatnie jawić się mogą jako podporządkowane patronującej działaniom poetów cybernetycznych idei przetworzenia tradycyjnych tekstów – jak czytamy w *Manifestie Rozdzielczości Chleba* – w „barwne kobierce utkane z algorytmów, hipertekstów, usterek, remiksów, gier i szumów”⁸⁹.

Zasada selekcji organizuje również funkcjonowanie partyturowych odniesień w twórczości – omawianego zwykle w roli reprezentanta liberatury – Radosława Nowakowskiego, którego muzyczne zainteresowania skłoniły m.in. do stworzenia cyklu sześciu wierszy-partytur włączonych w eksperymentalną książkę *Hasa rapasa. Opis spektaklu niemożliwego*. Tekstowi każdego z wierszy (złożonych przede wszystkim z rzeczowników) towarzyszy instrukcja wykonawcza; na przykład stosunkowo prosty utwór rozpoczynający się od słów „muł, muł” poprzedzony jest instrukcją: „Metrum 4/4. Tempo dosyć szybkie. Granie gęste, nasycone. Słowa skandowane monotonnie, *muliście*, bez skoków dynamicznych, interpretacyjnych i melodycznych”⁹⁰. Mamy też w *Hasa rapasa* próby wizualne, przypominające realizacje z zakresu poezji konkretnej, jak choćby – odsyłający do jednego z systemów notacji muzycznej już swoim tytułem – utwór *Tekst-mapa, czyli nazwy-neumy tutejszych wsi*, w którym podzielone na sylaby leksemy naniesione zostały na pięciolinie w sposób umożliwiający ich wyśpiewanie⁹¹. Bardziej conceptualną próbą wyzyskania możliwości, jakie daje literaturze notacja muzyczna, jest *Koncert. Partytura powieści*, zamieszczony w eksperymentalnym numerze „Ha!artu”⁹². Rozważając podobieństwo czynności uderzania w klawisze fortepianu do uderzeń w klawiaturę QWERTY, a nade wszystko wyzyskując – akcentowaną już przez Bujnowskiego – zbieżność zapisu dźwięków i liter, podejmuje Nowakowski niebłahe rozważania nad naturą muzyki i słowa, nadając ostatnim „oktawom” swego tekstu formę wiersza wizualnego. Wymienione nawiązania do partytury uznać należy za celowe

⁸⁹ *Manifest Rozdzielczości Chleba* u. 1.8, <http://rozdzielchleb.pl/manifest/> [dostęp: 9.07.2017].

⁹⁰ R. Nowakowski, *Hasa rapasa. Opis spektaklu niemożliwego*, 2001 [b.m.w., brak paginacji].

⁹¹ Podobnie skomponowany tekst przynosi również inna spośród książek artystycznych Nowakowskiego – datowana na lata 1996/2000 *Tajna kronika Sabiny. Pierwsza zima* [b.m.w., brak paginacji].

⁹² R. Nowakowski, *Koncert. Partytura powieści*, „Ha!art” 2012, nr 40 [brak paginacji]. Zaprezentowany w teście koncept rozwinięty został w 2014 roku w znacznie obszerniejszą wersję książkową, noszącą tytuł *Koncert chromatyczny*.

i podporządkowane nadrzędnej dla autora idei liberatury, jednocześnie zaś – co znamienne dla modelu selekcji – za wykazujące dużą świadomość historycznych uwarunkowań i artystycznych funkcji repetycji.

Samoświadomość tę w przewrotny sposób podkreślił inny autor, którego także uznać można za reprezentatywnego dla omawianego modelu – Andrzej Sosnowski. W ostatniej części obszernego poematu *Opera* zawarł on tyleż lakoniczną, ile wiele mówiącą wskazówkę: „Cokolwiek, byle w bezustannych, inteligentnie pomyślanych powtórzeniach”⁹³. Część ta nosi tytuł *Uwagi dotyczące wykonania opery* i stanowi parodystycznie przetworzoną instrukcję wykonawczą, rozpoczynającą się od zdań:

Operę należy wykonywać bardzo szybko, jak pogrzeb w upalne popołudnie. Muzykę stanowi sam tekst, operowe słowo, które można sobie czytać, gwizdać, mrużyć, nucić, szeptać, wykrzykiwać, podśpiewywać, rozkładać na głosy i małe chórki⁹⁴.

Wśród partyturowych wątków twórczości Sosnowskiego z pewnością wyróżnić należy finałową część poematu *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi* z 2005 roku, w którą włączył poeta fragment graficznej partytury *Suity zakopiańskiej* Witolda Szalonka. Wraz z wprowadzeniem tego erudycyjnego, intersemiotycznego cytatu (pozwalającego mówić o sytuacji Hejmejowskiej partytury literackiej) coś ciekawego dzieje się z linearnym do tej pory, stosunkowo tradycyjnym przekazem poetyckim – dalszy ciąg tekstu zaczyna „szaleć”, rozłączając się na kilka głosów, ewokowanych przez wielokolumnowość i wielość użytych stylów zapisu. Oto efekt partytury *par excellence*, efekt rozprzestrzenienia, zwielokrotnienia, odkrycia nowej potencjalności – a raczej jeszcze jednego wygrania jednej z tradycji poetyckiego eksperymentu. Dla jej prezentacji nie można wyobrazić sobie chyba lepszego zakończenia niż przywołanie opublikowanego w bieżącym roku poematu *Trawers*⁹⁵, w którym dokonuje Sosnowski repetycji swojego gestu i raz jeszcze wykorzystuje tę samą część partytury Szalonka – tyle tylko, że zdeformowaną, specyficznie rozpląszczoną, a dzięki temu „inteligentnie pomyślanemu powtórzeniu” pozwalającą i nam zobaczyć więcej.

⁹³ A. Sosnowski, *Konwój. Opera*, Wrocław 1999, s. 93.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Zob. A. Sosnowski, *Trawers*, Stronie Śląskie 2017, s. 47.

Bibliografia

- Ashbery J., *Inne tradycje*, przeł. J. Fiedorczuk *et al.*, przedm. G. Jankowicz, Kraków 2008.
- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.
- Barańczak S., *VI Kłódzka wiosna poetycka*, „Nurt” 1967, nr 7.
- Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974.
- Białoszewski M., *O tym Mickiewiczu, jak go mówię*, „Odra” 1967, nr 6.
- Białoszewski M., *Sprawdzone sobą. Wybór wierszy*, Warszawa 2013.
- Bogalecki P., *Czytanie partytur. W stronę partyturuowego stylu odbioru*, „Ruch Literacki” 2015, nr 6.
- Bojtár E., *Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki*, przeł. J. Walicka, „Miesięcznik Literacki” 1973, nr 11 (cz. I), nr 12 (cz. II).
- Bujnowski J., *Odsyłacz w bezsens: poezje*, Londyn 1955.
- Bujnowski J., *Poesia concreta (z badań nad poezją współczesną)* [w:] *Kongres współczesnej nauki i kultury polskiej na obczyźnie. Londyn, 9–12 września 1970*, t. I, red. M. Sas-Skowroński, London 1970.
- Bürger P., *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006.
- Byliniak M., *Wiersze dźwiękowe* [w:] M. Białoszewski, *Wiersze do słuchu*, t. IV: *Wiersze dźwiękowe*, Bôlt Records 2013 (płyta CD).
- Czyż S., *Arw*, oprac. D. Niedziałkowska, D. Pachocki, wstęp A. Wajda, Kraków 2007.
- Czyż S., *[Oto kilka uwag do mojego tutaj tekstu]*, „Poezja” 1976, nr 7–8.
- Czyż S., *Słowa do napisu na zegarze słonecznym V*, oprac. D. Niedziałkowska, Lublin 2011.
- Czyż S., *[Swego czasu Andrzejowi Wajdzie]*, „Poezja” 1980, nr 7.
- Czyżewski T., *Taniec* [w:] *idem, Wiersze i utwory teatralne*, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009.
- Dawidek-Gryglicka M., *Suwerenność neoawangardy. W poszukiwaniu odrębności polskiej poezji konkretnej i sztuki konceptualnej* [w:] *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladowictwo? Interpretacje*, red. M. Kmiecik, M. Szumna, Kraków 2014.
- Drucker J., *Visual Performance of the Poetic Text* [w:] *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, ed. Ch. Bernstein, New York–Oxford 1998.
- Dyczek E., *Nocne pasjanse. Trzy poematy*, Wrocław 1977.
- Dziadek A., *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.
- Dziamski G., *Awangarda Europy Wschodniej* [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006.
- Dziamski G., *W wirze przemian. Od poezji do intermediów*, „Opcje” 2001, nr 6.
- Foster H., *Kto się boi neoawangardy?* [w:] *idem, Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.
- Gałczyński K.I., *Poezje*, Warszawa 1979.
- Grześczak M., *Kronika miesiąca. W kraju*, „Poezja” 1968, nr 1.

- Grześczak M., *Ruchome granice poezji i plastyki* [w:] *Ruchome granice. Szkice i studia*, red. *idem*, Gdynia 1968.
- Grześczak M., *Trzeci wiersz. Przypadki teatru poezji*, Warszawa 1973.
- Grześczak M., *Wiersze nadśłowne* [w:] *idem*, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1977.
- Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.
- Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012.
- Higgins D., *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wyb. i oprac. P. Rypson, Gdańsk 2000.
- Kmiecik M., *Teoria awangardy Europy Środkowej i Wschodniej a problem powtórzenia* [w:] *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo? Interpretacje*, red. M. Kmiecik, M. Szumna, Kraków 2014.
- Kopciński J., *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobowość Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.
- Kotz L., *Post-Cagean Aesthetics and the 'Event' Score* [w:] *John Cage*, ed. J. Robinson, Cambridge–London 2011.
- Krauss R.E., *Oryginalność awangardy*, przeł. M. Sugiera [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb. i oprac. R. Nycz, Kraków 1998.
- Kremer A., *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Warszawa 2015.
- Kunda B.S., *Poezja konkretna – szkic sytuacyjny*, „Studia Estetyczne” 1973, t. X.
- Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010.
- Majewski T., *Thermesonowie: kinetyczne kolaże* [w:] *Themersonowie i awangarda. The Themersons and the Avant-Garde*, red. P. Polit, Łódź 2013.
- Mallarmé S., *Rzut kośćmi nigdy nie znieśie przypadku*, przeł. T. Różycki, Kraków 2005.
- Manifest Rozdzielczości Chleba u. 1.8*, <http://rozdzielchleb.pl/manifest/> [dostęp: 9.07.2017].
- Marx J., *Rozmowa ze Stanisławem Czyczem*, „Poezja” 1980, nr 7.
- Nowakowski R., *Hasa rapasa. Opis spektaklu niemożliwego*, 2001 (b.m.w.).
- Nowakowski R., *Koncert. Partytura powieści*, „Ha!art” 2012, nr 40.
- Pankowski M. [M.P.], *Nowości wydawnicze*, „Kultura” 1955, nr 12.
- Partum A., *Poezja międzynarodowego zapisu* [w:] *Tak-nie*, red. J. Leszin-Koperski, Warszawa 1971.
- Partum. *The Short Document of High Biography*, Copenhagen 1989.
- Perloff M., *After Free Verse: The New Nonlinear Poetries* [w:] *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, ed. Ch. Bernstein, New York–Oxford 1998.
- Piotrowski P., *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005.
- Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977*, oprac. S. Drózd, Wrocław 1978.
- Raszewski Z., *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3–4.
- Richter H., *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, posł. W. Haftmann, przeł. J.S. Buras, Warszawa 1986.

- Riffaterre M., *Semiotyka intertekstualna. Interpretant*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1.
- Stanisław Cycz. *Mistrz cierpienia*, oprac. K. Lisowski, Kraków 1997.
- Sosnowski A., *Konwój. Opera*, Wrocław 1999.
- Sosnowski A., *Trawers*, Stronie Śląskie 2017.
- Stern A., *Farys* [w:] *idem, Wiersze zebrane*, t. I, oprac. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1985.
- Styan J.L., *Partytura dramatu*, przeł. K. Karnowski, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 3.
- Śniecikowska B., „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008.
- Śniecikowska B., *Pole widzenia = pole słyszenia? Awangardowa poezja dźwiękowa w perspektywie sztuk wizualnych* [w:] *Maszyna do komunikacji. Wokół idei awangardowej typografii. A Machine for Communicating: Around the Avant-Garde Idea of New Typography*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015.
- Themerson S., *Bayamus* [w:] *idem, General Piesc i inne opowiadania*, Warszawa 1980.
- Themerson S., *Collected Poems*, Amsterdam 1997.
- Themerson S., *Kurt Schwitters on a Time Chart* [w:] *Themersonowie i awangarda. The Themersons and the Avant-Garde*, red. P. Polit, Łódź 2013.
- Valoch J., *Partytury*, przeł. E. Ciszewska [w:] D. Crowley, D. Muzyczuk, *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984. Sounding the Body Electric: Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1957–1984*, Łódź 2012.
- Wasilewska-Chmura M., *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo szwedzkiej poezji późnego modernizmu i awangardy*, Kraków 2011.
- Wasilewska-Chmura M., *W stronę intermedialności. Szwedzka droga do neoawangardy a sprawa polska* [w:] *Kształty nowoczesności. Studia porównawcze o literaturze polskiej i szwedzkiej*, red. P. de Bończa Bukowski, K. Szewczyk-Haake, Poznań–Gniezno 2013.
- Wirpsza W., *bruchstunden und todstücke*, übers. von M. Kurecka, Stuttgart 1967.
- Wirpsza W., *Don Juan*, Warszawa 1960.
- Wirpsza W., *Faeton*, Mikołów 2006.
- Zajac J., *Multidymensjonalność w czasach niepewności* [w:] *Bogusław Schaeffer. Dramatopisarz i kompozytor. Playwright and Composer*, red. M. Sugiera, J. Zajac, Kraków 1999.
- Zieliński T.A., *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997.